

史论

# 同“工”异“曲”： 传奇的历史化与人生的传奇化

——《白毛女》与《边城》的比较研究

龚元

在人们的常识中,《白毛女》和《边城》是看起来毫无联系的两部作品。但比较研究的魅力之一恰恰是在互相之间没有联系的作品中找出联系,并由此产生一系列在理论上非常有趣的问题。所谓“同工”:即是指《白毛女》和《边城》在叙述结构、叙事空间和作品类型(在“传奇”这一意义上)上均有相似之处,而这些构成了二者之间的联系,也成为进一步展开比较的基础。所谓“异曲”:即是本文的中心论点所在。概而言之,以“传奇”作为比较支点和逻辑起点,本文关注的是两部作品具体的话语操作方式,即“如何写的”而非“写了什么”。在笔者看来,《白毛女》的话语操作方式是将一个“传奇”演变为一“段真实的历史”,而《边城》的话语操作方式则将一段“人生”演绎成一个虚幻的“传奇”。

同“工”——叙述结构、叙事空间、作品类型

仔细分析《白毛女》和《边城》的主要人物设置,就会发现二者的类同。这一分析有助于把握两部作品的叙述结构。《白毛女》的主要人物是杨白劳、喜儿、黄世仁、王大春。情节建立于这四个人物的相互关系之上。杨白劳/喜儿作为父亲/女儿构成一方,母亲这一女性角色因去世而处于缺席状态,从结构上使得父亲/女儿一方更加互为依赖、互为支撑。黄世仁/王大春作为喜儿的追求者构成另一方,他们对于喜儿的追求这一行动必将打破父亲/女儿一方的稳定结构。《边城》的主要人物是老船夫、翠翠、天保、傩送。这四个人物的相互关系构成了故事情节。老船夫/翠翠作为祖父/孙女构成一方,翠翠母亲因去世而

处于缺席状态。天保/傩送作为翠翠的追求者构成另一方。从中不难发现两部作品在叙述的基本结构上的一致性。概而言之,即“三男一女”模式。“结构主义者把复杂而范围广阔的文化现象概括成容易把握的基本原则和规范,确实使我们更明确地意识到这些现象之间隐含的共性和普遍联系,同时为理解个别现象提供一个可以参照的思考框架。”<sup>〔1〕</sup>把握这两部看似无关的作品的的基本结构本身并非目的,而是为了搭建一个可以思考与分析的平台。同时也应该注意到这个基本结构中的相异点:在《白毛女》中,黄世仁/大春一方分属不同的“世界”(权力、阶级、财富、道德四个维度),从而承担了不同的人物功能。大春又与杨白劳/喜儿一方属于同一“世界”,两个世界由“租佃”这一对立性元素相连接(故黄的追求便表现为“霸占”),在结构上已然将黄世仁孤立。而在《边城》中,老船夫/翠翠属于同一“世界”,天保/傩送属于同一“世界”。但两个世界由“渡船”这一流动性元素相联接,从而构成一更加圆融的世界,因此在结构上并无孤立现象存在。这一相异之处就为各自的话语操作提供了广阔的阐释空间。

在叙事空间上,《白毛女》和《边城》都将故事的发生场景选择在了一个相对遥远而古老的地方。这类地方通常都是“传奇”诞生的“温床”。《白毛女》第一幕舞台提示中写到:“时:民国二十四年冬。地:河北省某县杨格村。村前平原,村后有山。”<sup>〔2〕</sup>寒冬、平原、大山这些意象不仅使叙事空间呈现封闭特征,尤其是“村后有山”这一情境更容易使读者联想到“传奇”,也为剧情平添了一丝神秘的气息。而《边城》的

开篇则更为幽眇：“由四川过湖南去，靠东有一条官路。这官路将近湘西边境到了一个地方名为‘茶峒’的小山城时，有一小溪，溪边有座白色小塔，塔下住了一户单独的人家。这人家只一个老人，一个女孩子，一只黄狗。”<sup>(3)</sup>如果比照一下陶渊明的《桃花源记》：“林尽水源，便得一山。山有小口，仿佛若有光。便舍船，从口入。初极狭，才通人。复行数十步，豁然开朗。土地平旷，屋舍俨然。”<sup>(4)</sup>《边城》叙事空间的选择无疑使故事蒙上了一层梦幻色彩。

在作品的类型上，虽然《白毛女》是歌剧，《边城》则为小说。但是否能将这两部作品作为“传奇”进行解读呢？除上文所提到的“叙事空间”的选择近乎“传奇”之外，贺敬之在《白毛女 的创作与演出》一文中写到：“当我们听到了这个故事以后，我们被它深深感动，这是一个优秀的民间新传奇。”<sup>(5)</sup>沈从文则在《水云》中这样说道：“我似乎还有另外一种幻想，即从个人工作上证实个人希望所能达到的传奇。”<sup>(6)</sup>由《水云》上下文观之，沈从文在这里所谓的“传奇”显然是就《边城》而言。且对于“传奇”本身来说，即是指一个浪漫的、遥远的、使人产生梦幻的故事。这也基本符合两部作品的美学特征。特别是就精神属性而言：“传奇的世界是丰富和广大的……它强化和夸张了人类行为中的某些特征，从这种夸张中它再创造了人类的形象。它把某些经验的延展排除在外，为的是全力集中于某些主题直至它们燃烧起来，一如生活自身的火焰。”<sup>(7)</sup>两部作品也确实是“强化和夸张了人类行为中的某些特征，从这种夸张中它再创造了人类的形象（喜儿和翠翠的形象）。所以笔者认为将这两部作品作为“传奇”进行解读是可以成立的。

#### 异“曲”：《白毛女》——传奇的历史化

贺敬之一九四六年撰写的《白毛女 的创作与演出》一文蕴涵了非常丰富的信息。文本分成五个部分。有趣的是，文本的叙述过程刚好说明了“传奇”是如何一步步演变为一真实的历史的。首先需要澄清的是，笔者这里所谓的“传奇”演变为“历史”，指的是政治话语通过对一个文艺作品的具体操作过程，使“传奇”成为“事件”，使“传奇”的叙述成为“历史”的叙述，赋予“传奇”以历史的因果逻辑。换句话说，使观众的“艺术欣赏”变为读者的“历史阅读”，使观众将这一文艺作品当作“历史”来看待，从而纳入到集体的“历史记忆”中去。同时还需要说明的是，政治话语要想完成如此复杂的工程，并不是一件简单的事情。其实在具体的操作过程中，比如政

治话语与民间话语、政治话语与知识分子话语、政治话语与艺术话语（艺术规则）等等，更像是一场全方位的“谈判”，而绝非政治话语仅仅将文艺当成“工具”来负载它所要传达的思想这么轻而易举的事情。许多失败的“文以载道”作品已经形象地说明了失败的原因首先并不在于道的荒谬，而恰恰是文的荒谬。所以，笔者将对《白毛女 的创作与演出》一文进行详细的解读，为了行文清晰起见，笔者将采用原文的小标题进行论述。

#### 1. 民间新传奇——“白毛仙姑”

《白毛女》作为“优秀的民间新传奇”显然是就它的基本故事而言。这个故事“据说”流传甚广，说法不一，经过了不知多少老百姓的口头创造。“关于《白毛女》这类故事和传说，我国民间早已有之。如一九三零年出版的一本《民间故事集》中，就有一篇《青松上的毛女》的故事。”<sup>(8)</sup>故事是这样开头的：“一九四零年，在晋察冀边区河北西北部某地传出一个故事，叫做‘白毛仙姑’。”<sup>(9)</sup>“传出”一词已经明确表达了该故事仅仅是在当地老百姓当中“自发”地流传而已。可是故事的结尾：“区干部听了‘白毛仙姑’的这一般诉说，阴惨的旧社会的吃人的情景摆在眼前，他流泪了。然后，他向‘白毛仙姑’讲述这‘世道’的改变，八路军如何解放了人民，那些悲惨的情景已经属于过去了。今天人民已经翻了身，过着几千年未有的愉快生活。”<sup>(10)</sup>在这里，“区干部”显然是以“叙事者”的面目而出现的，叙事者的“话语”侵入了故事本身，将故事的结尾纳入到向“白毛仙姑”讲述的过程。白毛仙姑长期隐居山林，作为世道的“缺席者”和“被拯救者”欣然接受这一“叙事”，并以此来填补自己失去已久的“记忆”。对于白毛仙姑来说，这一“叙事”就是实实在在发生过的“历史事实”本身。而从逻辑上根据这一“历史事实”本身所推导出的必然结论即是“最后，他们把‘白毛仙姑’救出这阴暗的小洞，来到灿烂的阳光下，她又重新的真正作为一个‘人’而开始过着从未有过的生活。”<sup>(11)</sup>

“区干部”与“白毛仙姑”的关系构成了一种非常巧妙的隐喻关系。“白毛仙姑”和受苦受难的人民群众形成同构——作为“被拯救者”的面目出现。他们其实具备共同的特征：身体遭受凌辱，精神失去记忆。特别是后者，故事的表达不仅委婉而且将其凝固化：“她逃出财主家后，茫茫世界，不知何往。后来找了一个山洞便住下来……不见阳光，不吃盐，全身发白。”<sup>(12)</sup>在这里，时间不再流动，苦难没有尽头，记忆只能停留在过去，而现在却是一片空白。但上述一

切都是发生在“八路军尚未到此以前”<sup>〔13〕</sup>这一具有转折意义的时间框架之前。“区干部”作为“八路军”的代表不仅解救了“白毛仙姑”的身体,更使“白毛仙姑”恢复了精神记忆和时间感觉。这一精神记忆就是“区干部”向其讲述的“世道的改变,八路军如何解放了人民,那些悲惨的情景已经属于过去了,今天人民已经翻了身。”于是,白毛仙姑/人民群众的精神记忆便认同于区干部/共产党的历史叙述。而这一历史认同的合理性又源自于身体的解放——“救出这阴暗的山洞,来到灿烂的阳光下。”问题是,在“文化实践”的意义上,如何使“白毛仙姑”身体上的解放承担起具有如此重大内涵的历史叙述?如何使白毛仙姑一个人的“拯救”让老百姓产生普遍的“获救感”?如何使一个人的精神记忆成为一代人的集体记忆?

## 2 故事的流传

“这个故事是老百姓的口头创作,是经过了不知多少人的口,不断地在修正、充实、加工,才成为这样一个完整的东西。这故事从开始形成的一天起,便很快的流传开来,得到无数群众、干部的喜爱。”<sup>〔14〕</sup>这段话不论将其作为“事实”来解读,还是作为“叙述”来分析,都可以看出这个故事具有广泛的群众认同,并且是“自发”的创作。这一点对于“历史”来讲是至关重要的。“历史的话语,不按内容只按结构来看,本质上是意识形态的产物,或更准确些说,是想象的产物。”<sup>〔15〕</sup>强调这一故事的群众性基础,正是为了表达它是老百姓共同的“想象”。从传播方式上看,在晋察冀的文艺工作者,曾有不少人把它作为小说、话剧、报告等。一九四四年,这故事流传到陕甘宁边区的延安。<sup>〔16〕</sup>小说、话剧、报告作为这一故事的载体,作为传播此故事的“方式”,显然并不理想。小说、报告需要一定的文化基础才能阅读,普及率低。话剧又令习惯曲艺的老百姓心生隔膜。而新歌剧院所采用的民歌及地方戏剧音乐显然更符合老百姓的审美习惯。由此,政治话语可以从普遍的审美中获得普遍的认同,而对于新文艺工作者而言,将“故事”改编为“新歌剧院”的文化实践,满足了知识分子“要创造一种能够真正代表中华民族的新歌剧”<sup>〔17〕</sup>的艺术理想。而这种新歌剧院“在忠实于现实生活的基础上,吸收民间形式的一切优点,同时,也需要参考(不是硬搬)前人的和外国的经验,来创造真正代表人民大众的中国新歌剧院。”<sup>〔18〕</sup>一九四四年,这个故事流传到延安,引起了人们很大的兴趣。当时,鲁迅艺术学院已经在新秧歌运动中取得很大成绩,创作并演出了很受群众欢迎的新秧歌剧。同志们极力主张把这个故事也

写成一个剧。<sup>〔19〕</sup>正如孟悦所言:“‘解放区’意识形态所追求的‘民族风格’与‘新社会理想’的合一,与其说是新政治权威的独创,不如说也是一部分知识人的共识。”<sup>〔20〕</sup>所以,政治话语最终选定“歌剧”作为“民间新传奇”的载体,并以此作为传奇的“传播方式”,并非一个偶然的选择,其中不仅考虑到了群众的认同和知识分子的艺术理想,而且充分利用了当时“文化实践”的成果。

接下来是确立“中心思想”问题。“这是一个优秀的民间新传奇,它借一个佃农的女儿的悲惨身世,一方面集中地表现了封建黑暗的旧中国和他统治下的农民的痛苦生活,另一方面又表现了在共产党领导下的新民主主义的新中国(解放区)的光明,在这里的农民得到翻身。即所谓‘旧社会把人变成鬼,新社会把鬼变成人’。”<sup>〔21〕</sup>与其说这是作品的“中心思想”,毋宁说是一种“历史观”——即共产党意识形态所信奉的马克思主义“五种社会形态”历史观。这种历史观认为人类社会是一个由低级阶段逐步向高级阶段发展的过程。而共产党所领导的“新中国”显然处于一个更高级的阶段。它的合法性来自于“其基本条件便是由于受了几千年痛苦的中国农民,在共产党领导下得到了解放,生活起了基本变化”<sup>〔22〕</sup>这一历史叙述。而这一历史叙述的可靠性和权威性又直接来自于人民群众的感同身受:“心里照进了光明,启发了他们的想象与智慧的缘故。”<sup>〔23〕</sup>

## 3 《白毛女》的创作

从一个“民间传奇”演变为“历史叙述”,创作是核心环节。上述两部分只是说明了政治话语对这一“传奇”的“审美期待”和初步“改造”。而只有将其改编为一个成熟的、具备流传性的文艺作品,才能使这一优秀的“民间传奇”本身成为动人的“历史叙述”。这也就是上面所提到的问题:在“文化实践”的意义上,如何使“白毛仙姑”身体上的解放承担起具有如此重大内涵的历史叙述?如何使白毛仙姑一个人的“拯救”让老百姓产生普遍的“获救感”?如何使一个人的精神记忆成为一代人的集体记忆?

正是“经历了三个多月的时间,不断地尝试,不断地修改”<sup>〔24〕</sup>才创作完成并排演的新歌剧《白毛女》,担负了这一“历史任务”。

具体分析《白毛女》这一文本就会发现:“情节剧”原则是《白毛女》的支配性原则。“民间传奇”正是首先经历了“情节化”的过程,才演变成了“历史叙述”。孟悦的研究已经表明:“这个非政治运作程序的特点不仅是以娱乐性作为宣传,而倒是在某种程度上以

一个民间日常伦理秩序的道德逻辑作为情节的结构原则。<sup>〔25〕</sup>“民间伦理秩序的稳定性是政治话语合法性的前提。”<sup>〔26〕</sup>笔者想表明的是：不论是“非政治运作”、“以娱乐性为宣传”，还是“民间伦理秩序的稳定性”，都是“情节剧”本身所内涵的天然特征。“情节剧里梦幻般的世界满足的正是这种需要。它鼓吹的是有关勇敢、正直、爱国和道德完美的理想。它接触到了现实生活里的种种问题，并为这些问题提供了模范式的解决办法。”<sup>〔27〕</sup>歌剧《白毛女》正是以“情节剧”作为叙事话语从而获得广泛流传，才能使这个“传奇”像“历史”一样被人民接受。

所谓“情节剧”，即是“一出剧作，其特征是具有耸人听闻的事件及能猛烈打动人的感伤性，但结局完满。”<sup>〔28〕</sup>在开篇的结构分析中，杨白劳/喜儿/大春属于同一世界，黄世仁属于另一世界。两个世界由“租佃”产生联系，判然有别，高低立现。这一经济/阶级差别在歌剧剧中是特别加以强调的：第一幕第一场喜儿的说白是：“家里过年的东西什么也没有……年年欠东家的租子，一到快过年的时候，爹就出去躲帐了。”<sup>〔29〕</sup>而黄世仁的登场说白是：“家有良田十五顷，每年要收上千担的租子。”<sup>〔30〕</sup>与之相对应的是道德差异：喜儿在说白中是通过描述一种和谐关系（民间秩序伦理）来体现这种道德感的：“爹怎么还不回来，刚才我到王大婶家去，她给了我一些玉茭子面，我再掺上些豆渣，捏上几个窝窝，等爹回来吃。”<sup>〔31〕</sup>黄世仁则充满了鄙俗与野蛮：“女人吗，那还不跟墙上的泥坯一样，扒了一层又一层，我要是想要谁，比如今天晚上这个吧，那还不是很容易的事情。”<sup>〔32〕</sup>从主要人物出场的说白中，阶级的分野与善恶的分配便完成。这并非是简单化的处理，而是由情节剧的叙事逻辑所决定的。对于情节剧来说“其中最重要的便是一个遭遇不幸的女（或男）主人公、一个对之加以迫害的坏蛋及一个慈善的喜剧性人物。在观点上，它具有传统的道德和劝善说教性，在气质上具有感伤性和乐观性，以圆满的传奇性结局结尾，其中美德经多次考验后终得善报而恶人终受惩罚。”<sup>〔33〕</sup>喜儿即是不幸的女主人公，黄世仁则是对之加以迫害的坏蛋，赵大叔就是那个慈善的喜剧性人物。特别是第一幕第三场，赵大叔向大春和喜儿讲述红军的光辉事迹，暗示了拯救的必然性。在《白毛女》中，人物塑造得不可谓不成功（从观众的反响即可看出），但每个人物都是类型化的，善恶分野始终如一，贯穿全剧。正是因为“情节剧人物本质上是‘完整的’……在情节剧里，人始终是完整的，超然于在矛盾的责任和欲望

之间作出痛苦的选择，并以饱含其整个个性的那种毫不动摇的独一无二的冲动来迎接一切情境的到来。”<sup>〔34〕</sup>《白毛女》的情节发展模式便是由开始的恶胜善败到最终的善胜恶败。这一转变是由被逼逃走的大春来完成的，大春的重复仇是情节剧原则的必然结果，而大春之所以具备复仇的力量则是因为其身份的转变（八路军战士）。有趣的是，情节剧的因果逻辑不仅内涵了民间伦理秩序的因果逻辑（好人终有好报），而且也刚好符合“历史”的因果逻辑。这种“历史”在上文已经提到，即马克思主义的“五种社会形态史”。剧情由开始的恶胜善败到最终的善胜恶败，恰恰对应了“旧社会把人便成鬼，新社会把鬼便成人”这一历史演变模式。由此，《白毛女》这一体现了如此重大的历史哲学的文艺作品便最终等同于一个“历史叙述”。

#### 4 演出

“演出”着重说明了观众对《白毛女》的欢迎程度。“一九四四年四月《白毛女》在延安上演了。前后共演出了三十多场，得到许多群众的欢迎，机关部队及群众大都看过了，有人连看数次。还有远远从安塞甘泉赶来的。”<sup>〔35〕</sup>一九四六年一月起，《白毛女》在张市演出。前后演出三十余场，但还未能满足观众要求，在最近停演期中，纷纷要求加演。”<sup>〔36〕</sup>如果说上述三小节可以概括成“历史的书写”的话，那么对如此热烈的演出的描述则可以概括成“历史的阅读”。书写——阅读即是传播——接受。如果再联系改编者的一段话来看：“最重要的一点，《白毛女》除了接受专家、艺术工作者、干部的帮助之外，它同时是在广大群众的批评与帮助之下形成的。”<sup>〔37〕</sup>则这种书写与阅读并非是单向的上传下达，而是在专家（知识分子）、干部和广大群众的共同书写与共同接受中完成的。由此，对于《白毛女》的普遍认同，即是对这一“历史叙述”的普遍认同，即是对这一“更替模式历史观”的普遍认同。于是《白毛女》一个人（喜儿）的精神记忆便成了一代人（人民群众）的历史记忆。

#### 异曲《边城》——人生的传奇化

上文已经提过，沈从文在《水云》中谈到《边城》时说：“我似乎还有另外一种幻想，即从个人工作上证实个人希望所能达到的传奇。”而在另一篇文章《从文小说习作选·代序》中，沈从文还谈到：“我这乡下人正闲着，不妨试来写一个小说看看吧。因此《边城》问世了。这作品原本近于一个小房子的设计，用料少，占地少，希望他既经济而又不缺少空气和阳光。

我要表现的本是一种‘人生的形式’，一种‘优美、健康、自然而又不得乎人性的人生形式’。<sup>〔38〕</sup>将此两篇文章联系起来看：“人生的优美、健康、自然而又不得乎人性的形式”即是将人生艺术化，或者说是赋予现实人生一个艺术的形式，此一艺术的形式便是“从个人工作上证实个人希望所能达到的传奇”。所以，仅从逻辑上进行推断，《边城》是一部将现实人生传奇化的作品。

从沈从文的生活经历也可以证实，“都市生活”是《边城》将现实人生传奇化的又一原因。虽然“都市”给沈从文带来了名誉与地位，但无奈、辛酸和厌恶作为最初的印记却伴随其整个创作生涯。以北京、上海两大都市为例，沈从文刚到北京时，生活非常困顿。从《沈从文年谱》中即可看出：在1924年，“沈从文离开湘西时，陈渠珍曾允诺在他考入大学后继续给予资助，但这时因陈渠珍在湘西的地位发生了动摇，便中止了对沈从文的经济资助，沈从文在北京的生活陷入了困境。期间，沈从文曾向同乡熊西岭求助，但并未得到任何帮助，生活上只能饥一顿饱一顿地维持着，住的是公寓里由储煤间改成的一间小房子，他给‘这个仅可容膝的安身处，取一个既符合实际又带穷秀才酸味的名称：窄而霉小斋’。<sup>〔39〕</sup>从1924年——1927年，沈从文就在这个“窄而霉小斋”整整住了三年。1927年末到上海后，情况就更为糟糕了。“1929年1月30日，复程朱溪信。信中感慨在上海卖文为生的困窘：有人在我《龙朱》一文上又称我为天才，可不知道这天才写完文章，倒到床上时是何等情形，若说写《雨后》时有灵感可以自豪，我倒将为我一面想到病倒在床的母亲一面写出《龙朱》与《雨后》那样的文章为奇事了’。<sup>〔40〕</sup>从沈从文所写的《论“海派”》和《关于“海派”》两文，也大致可以判断沈从文对上海基本无好感可言。然而原因不仅仅是个人生活上的困顿，都市的所谓“文明”（尤其指精神层面）更令沈从文心生厌恶。在《八骏图·题记》中，沈从文这样描绘城里的读书人（象征“都市文明”）：“活在中国作一个人并不容易，尤其是活在读书人的圈儿里。大多数人都十分懒惰，拘谨，小气，又全都是营养不良，睡眠不足，生殖力不足。这种人数目既多，自然而然会产生一个观念，就是不大追问一件事情的是非好坏；自己不作算聪明，别人作来却嘲笑”的观念。<sup>〔41〕</sup>既然都市文明如此恶劣，那家乡湘西是否能为沈从文提供一个“诗意的栖居”呢？《从文自传》里写到：“我想我得进一个学校，去学些我不明白的问题，得向些新地方，去看些听些使我耳目一新的世界。”<sup>〔42〕</sup>可见，家乡的闭塞是沈从文离开的重要原因。十八

年以后，当沈从文重回家乡，他又发现：“最明显的事，即农村社会所保有那点正直朴素人情美，几几乎快要消失无余，代替而来的却是近二十年实际社会培养成功的一种唯实唯利庸俗人生观。敬鬼神畏天命的迷信固然已经被常识摧毁，然而做人时的义理取舍是非辨别也随同泯没了。”现代“二字已到了湘西，可是具体的东西，不过是点缀都市文明的奢侈品的大量输入，上等纸烟和样样罐头，在各阶层间作广泛的消费。”<sup>〔43〕</sup>笔者之所以引述上面的材料是想说明：正是由于都市生活中的种种不如意，而真实的家乡又是如此愚昧（“现代化”也使得淳朴与自然逐渐消逝），才令自称“乡下人”的沈从文要为充满缺陷的现实生活寻找一个优美的人生形式，将自己曾经熟悉的生活演绎为一个浪漫的传奇。“因为传奇对我们显示了一种理想，它既是暗含着启发意义的，也是逃避现实的。通过撤除理性主义的限制，它可以直接达到我们经验的那些层次，那些在神话和童话故事中也得到再创造的经验层次。”<sup>〔44〕</sup>所以，《边城》仅仅是一种想象性的补偿，仅仅是一个人的精神记忆。

再从沈从文的文艺观念来看，他与当时主流的文艺标准保持着自觉的距离，并对所谓的文艺批评很不以为然。《边城·题记》说得直白：“这本书的出版，即或并不为领导多数的理论家与批评家所弃，被领导的多数读者又并不完全放弃它，但本书作者，却早已存心把这个‘多数’放弃了。”<sup>〔45〕</sup>而沈从文的“理想读者”是“‘本身已经离开学校，或始终就无从接近学校，还认识些中国文字，置身于文学理论、文学批评以及说谎造谣消息所达不到的那种职务上，在那个社会里生活，而且极关心全个民族在空间与时间下所有的好处的人’去看。”<sup>〔46〕</sup>仅就《边城》而言，造成这种疏离最重要的问题还在于沈从文根本不想在自己的作品里承担什么“思想意义”。“你们多知道要作品有‘思想’，有‘血’，有‘泪’，且要求一个作品具体表现这些东西到故事发展上，人物言语上，甚至于一本书的封面上，目录上。你们要的事多容易办！可是我不能给你们这个。我存心放弃你们，在那书的序言上就写的清清楚楚。我的作品没有这样也没有那样。你们所要的‘思想’，我本人就完全不懂你说的是什么意义。”<sup>〔47〕</sup>而《边城》的美恰恰就美在它的过程，它的叙述本身。《边城》是人生的形式，是人生的传奇化。先后有两位批评家在笔者看来对《边城》的把握最为准确。刘西渭在《边城与八骏图》中说：“沈从文便是这样一个渐渐走向自觉艺术的小说家。有些人的作品叫我们看，想，了解；然而沈从文先生

一类的小说,是叫我们感觉、想、回味……在他艺术的制作里,他表现一段具体的生命,而这生命是美化了的,经过他的热情再现的。”<sup>(48)</sup>王德威在论及沈从文时说:“终其创作路程,沈从文一再强调语言与形式的重要,绝非偶然。语言、形式、身体这些‘外在’的东西,其实并不永远附属于超越的意义、内容、精神之下,而自能蓬勃扩散,不滞不黏。”<sup>(49)</sup>由此也可以判断,沈从文的《边城》仅仅是一段“美化了的生命”(传奇化),而不负载任何宏大的哲学。问题是:如果《边城》仅仅是一个人的精神记忆,仅仅将一段人生传奇化,那么这种“寓意”在文本中是如何操作完成的?

沈从文写过这样一段话:“一切作品都需要个性,都必须浸透作者人格和感情,想达到这个目的,写作时要独断,要彻底地独断。”<sup>(50)</sup>而“传奇在本质上是主观的,虽然作者的个性可以仅只通过作品本身来表现,而不是亲自出现在作品中。”<sup>(51)</sup>沈从文的这种“创作个性”体现于文本中即是“叙述者”对于文本的“介入”。这种“介入”使得“叙述者”可以对“文本”进行自如的掌控,以此来体现叙述者的信念和价值立场。热奈特将叙事分为三个层次,第一层含义即叙事,是承担叙述一个或一系列事件的叙述陈述,口头或书面的话语。第二层含义即故事,指的是真实或虚构的、作为话语对象的接连发生的事件,以及事件之间连贯、反衬、重复等等不同的关系。第三层即叙述,指的仍然是一个事件,但不是人们讲述的事件,而是某人讲述某事(从叙述行为本身考虑)的事件。<sup>(52)</sup>所以,《边城》就是作为“叙述者”的沈从文“讲述”的一个发生在边境小城的故事。正是“叙述者”对“故事”的支配力量,使得“故事”成为了叙述者所希望达到的“传奇”——“人生的优美、健康、自然而又不悖乎人性的形式”。热奈特还分析了“叙述者的四种职能”:既叙述职能、管理职能、交际职能和思想职能。<sup>(53)</sup>作为“叙述者”的沈从文正是巧妙地运用了这四种职能,才能够将一段人生传奇化。

叙述职能就是讲一个故事。《边城》的故事很简单,可以说即是一个爱情故事,不需要笔者赘述。

管理职能是“指明作者如何划分篇章,如何衔接,以及相互间的关系总之指明其内在的结构”。<sup>(54)</sup>开篇分析叙述结构时,已说明了《边城》属于“三男一女”模式。老船夫/翠翠属于同一“世界”;天保/傩送属于同一“世界”,但两个世界由“渡船”这一流动性元素相联接从而构成一更加圆融的世界,因此在结构上并无孤立现象存在。具体地说,“渡船”这一流动性元素沟通了两个世界,使老船夫/翠翠与天保/傩送产

生“交往”。小说中第7节,天保正是在“过溪”时和老船夫表明了心迹。第9节则描写了傩送“过溪”前与老船夫的谈话以及“过溪”时与翠翠的交谈。而在第12小节,天保和傩送在互相表明心迹时都运用了一种象征性的说法。天保说:“我应当接那个老的手来划渡船了。”<sup>(55)</sup>傩送则说:“我当真预备去弄渡船的!”<sup>(56)</sup>而当傩送因为天保的意外死亡对老船夫/翠翠心生芥蒂后,在小说第17和18小节,傩送与老船夫的交谈仍然安排在傩送“过溪”之时。这样,老船夫/翠翠与天保/傩送两个世界间的社会差异就被“渡船”这一流动性元素所化解,叙述者因此集中于情感的表达,读者也因此专注于情感的接受。沈从文自己也说:“我虽然离开了那条河流,我所写的故事,却多数是水边的故事。故事中所我最满意的文章,常用船上水上作为背影,我故事中人物的性格,全是我在水边船上所见到的人物性格。”<sup>(57)</sup>

再从“如何划分篇章,如何衔接”来看,已经有学人对此进行了研究:在《边城》中,有两条时间之河:一条是依循自然世界中最寻常的规律,以顺序的形式呈现的显性时间,即翠翠的成长与爷爷的老去。另一条是祖父与杨马兵的回忆,以补叙的形式呈现的隐性时间,写翠翠母亲的爱情悲剧。<sup>(58)</sup>笔者想要说明的是,正是因为“隐性时间”(翠翠母亲的故事)对“显性时间”(翠翠的故事)的“非逻辑”的制约力量(仿佛冥冥之中早已注定),才赋予这个平常的爱情故事以浓郁的传奇色彩。“在典型的传奇结构中相互交织的故事呈现有节奏的变化,这符合我们把我们自己的经验解释为多重的、没有终结的、相互渗透的故事的情形,而不是简单的一些平庸事件的进程。”<sup>(59)</sup>小说的第1小节,叙述者就交代了翠翠母亲殉情的故事。第12小节是这样写的:“其实他(老船夫)有点忧愁,因为他忽然觉得翠翠一切全象那个母亲,而且隐隐约约便感觉到这母女二人共同的命运。”<sup>(60)</sup>在结尾的第21小节,杨马兵在给翠翠讲完了翠翠双亲的故事后,他“想起自己年青作马夫时,牵了马匹到碧溪岨来对翠翠母亲唱歌,翠翠母亲不理睬,到如今这自己却成为这孤雏唯一靠山唯一信托人,不由得苦笑。”<sup>(61)</sup>“一连串偶然事件的复杂又延长了的演变,并且往往没有一个单独的高潮。”<sup>(62)</sup>正是“传奇”的主要特征。

交际职能即“始终面向读者大众,常常对自己与他们的关系比对自己的叙事更感兴趣。”<sup>(63)</sup>在《边城》中,作为“叙述者”的沈从文最为经典的一次与“读者”的交流恰恰是小说的最后一句话:“这个人也许永远不回来了,也许‘明天’就回来!”<sup>(64)</sup>这句话给读者留

下了无尽的阐释空间,结尾空缺即意义空缺。不同的读者对结尾有不同的想象,也必须各自承担起不同的意义。叙述者在这里巧妙地将“意义”的完成权力转移给了读者,从而逃离了“意义”的担当。因为沈从文明确说过:“可是我不能给你们这个。我存心放弃你们,在那书的序言上就写的清清楚楚。我的作品没有这样也没有那样。你们所要的‘思想’,我本人就完全不懂你说的是什么意义。”

思想职能即“叙述者对故事的直接或间接的介入也可采取对情节作权威性解释、更富说教性的形式。”<sup>(65)</sup>这一点体现在《边城》中表现为叙述者通过对这个边境小城人事的评价,使小城始终弥漫着梦幻色彩。传奇总是关心愿望的满足,为此在它所采取的众多形式中,梦幻、童年和满怀激情的爱是不可或缺的元素。<sup>(66)</sup>在此仅举两例即可看出。在小说第2节写到:“一切总永远是那么寂静,所有人民每个日子皆在这种单纯寂寞里过去。一分安静增加了人对于‘人事’的思索力,增加了梦。在这小城中生存的,各人也一定皆在分定一份日子里,怀了对于人事爱憎必然的期待。”<sup>(67)</sup>在第12节写到:“边地俗话说:火是各处烧的,水是各处流的,日月是各处照的,爱情是各处可到的。”有钱船总儿子,爱上一个弄渡船的穷人家女儿,不能成为稀罕的新闻……兄弟两人在这方面是不至于动刀的,但也不兴有“情人奉让”如大都市懦怯男子爱与仇对面时作出的可笑行为。<sup>(68)</sup>正如沈从文自己说的:“我理会的只是一种生命的形式以及一种自然道德的形式。没有冲突,超越得失。”<sup>(69)</sup>

所以,《边城》的“传奇”性质是由叙事法则内在规定的。《边城》仅仅是作为“叙述者”的沈从文个人的精神记忆,是沈从文个人愿望的满足。这个愿望就是:“我需要一点传奇,一种出于不朽的痛苦经验,一分从我‘过去’负责所必然发生的悲剧。换言之,即完美爱情生活并不能调整我的生命,还要用一种温柔的笔调来写爱情,写那种和我目前生活完全相反,然而与我过去情感又十分相近的牧歌,方可使生命得到平衡。”<sup>(70)</sup>

### 结语

同样作为“传奇”:《白毛女》通过“情节化”达到“历史化”,情节分享了历史的因果逻辑,从而承担起有关社会更替的历史哲学。《边城》则通过“叙述者的职能”,使作者的一段人生“传奇化”,从而使个人的生命得到平衡。《白毛女》始于传奇,止于历史。《边城》则仅仅是一个传奇。同样的传奇,体现了两

种不同的话语操作方式,也就各自在历史中演示了不同的功能,实现了不同的愿望。

注释:

(1)张隆溪:《二十世纪西方文论述评》,三联书店,1986年7月第1版,第146~147页。

(2)29×30×31×32)贺敬之、丁毅执笔:《白毛女》,华东新华书店,1949年1月重排2版,第3~14页。

(3)55×56×60×61×64×67×68)沈从文:《边城》,“《沈从文文集》第六卷”,花城出版社,1983年1月第1版,第73~163页。

(4)陶渊明《桃花源记》,《古文观止》,岳麓书社,1991年4月第3版,第429页。

(5)9×10×11×12×13×14×16×21×22×23×24)(35×36×37)贺敬之:《白毛女的创作与演出》,《白毛女》附录,华东新华书店,1949年1月重排2版,第117~125页。

(6)69×70)沈从文:《水云》,“《沈从文文集》第十卷”,花城出版社,1983年1月第1版,第273~285页。

(7)44×51×59×62×66)吉利恩·比尔:《传奇》,昆仑出版社,1993年4月第1版,第5~19页。

(8)19)刘建勋:《我国新歌剧的奠基之作——白毛女及延安时期的其它歌剧》,《延安文艺研究》,1989年第4期,第10页。

(15)罗兰·巴尔特:《历史的话语》,《历史的话语》,广西师范大学出版社,2002年3月第1版,第122页。

(17)18)马可、瞿维:《白毛女音乐的创作经验》,《白毛女》附录,华东新华书店,1949年1月重排2版,第130~132页。

(20)25×26)孟悦:《白毛女演变的启示——兼论延安文艺的历史多质性》,《二十世纪中国文学史论》下卷,东方出版中心,2003年4月第2版,第188~194页。

(27)28×33×34)詹姆斯·史密士:《情节剧》,中国戏剧出版社,1992年5月第1版,第7~11页、第81页。

(38)47×50)沈从文:《从文小说习作选》代序,《边城集》,岳麓书社,1992年12月第1版,第28~34页。

(39)(40)吴世勇编:《沈从文年谱》,天津人民出版社,2006年6月第1版,第18页、第71页。

(41)沈从文:《八骏图》题记,“《沈从文文集》第六卷”,花城出版社,1983年1月第1版,第166页。

(42)沈从文:《从文自传》,人民文学出版社,1981年12月第1版,第111页。

(43)沈从文:《长河》题记,“《沈从文文集》第五卷”,四川人民出版社,1983年6月第1版,第235页。

(45)46)沈从文:《边城》题记,“《沈从文文集》第六卷”,花城出版社,1983年1月第1版,第71~72页。

(48)刘西渭:《边城与八骏图》,《从文学刊》第一辑,中国文史出版社,2004年12月第1版,第254页。

(49)王德威:《从“头”谈起》,《想象中国的方法——历史·小说·叙事》,三联书店,1998年9月第1版,第143页。

(52)53×54×63×65)热拉尔·热奈特:《叙事话语·新叙事话语》,中国社会科学出版社,1990年11月第1版,第6页、第180~182页。

(57)沈从文:《我的写作与水的关系》,“《从文自传》附录”,人民文学出版社,1981年12月第1版,第143页。

(58)田红:《穿越故事和话语的形式——边城的叙事策略》,《从文学刊》第一辑,中国文史出版社,2004年12月第1版,第181~182页。

(作者单位 厦门大学人文学院中文系)